

Tosi, y tras él, en 1766, el abate Lacassagne, y más tarde aún el Método del Conservatorio de París y otros muchos, han desenvuelto la ejecución de este mismo trino más o menos dentro de la misma manera, si bien uno lo había llamado *trémolo*, otro *martellato*, alguno *trino abandonado*, algún otro *trino trunco*, etc., etc.



De estas distintas formas la última es la más exacta y segura. La que exponemos a continuación es la más brillante:



La ejecución cuidadosa del trino mordente facilita la del trino redoblado.

#### 7) Trino redoblado.

Debemos a Tosi la definición de este trino, el cual tiene lugar al intercalar algunas notas en medio del trino mayor o menor. Bastan estas notas para formar un diseño trinado secundario. Este ornamento es de bello efecto si es ejecutado con pureza por una voz suave; más aún si las alternadas interrupciones son producidas por notas articuladas con seguridad. Este trino se adapta mejor a los sonidos de cabeza de las voces femeninas. Se le indica con el signo  $\text{tr}$ . Ejemplo:



#### 8) Trino lento

Es el menos importante de los trinos que hemos mencionado más arriba.

#### 9) Defectos del trino

Los principales defectos del trino se originan en la desigualdad de las oscilaciones. Tal desigualdad lo vuelve muchas veces impuro y rengueante; le hace exagerar su extensión hasta hacerle abarcar la tercera y la cuarta; o bien, al contrario, lo limita a la segunda inferior, sin dejarlo extender a la segunda superior; o bien lo hace terminar en un intervalo diferente del que ha empezado. Otras veces la segunda superior se convierte en menor en lugar de mayor. A menudo sucede también que los movimientos de oscilación son sustituidos por un cierto ridículo relincho, conocido bajo la denominación de *trino caprino* o *cavallino*.

Hasta aquí no he hecho sino describir simplemente el trino, la apoyatura, el grupeto y sus diferentes ejecuciones: me reservo el dar entero desarrollo a cada uno de estos tópicos en la segunda parte de la presente obra.

## EJERCICIOS PARA EL TRINO MEDIDO

La apoyatura con la que se ataca el trino debe ser marcada más que todas las otras notas.  
Ejercítase el alumno en ejecutar el trino con y sin terminación.

246

Exercise 246 consists of two staves. The right-hand staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth-note trills, each marked with an accent (>) and a trill symbol (tr). The left-hand staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of chords, mostly triads, corresponding to the notes of the trills in the right hand.

247

Exercise 247 consists of two staves. The right-hand staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth-note trills, each marked with an accent (>) and a trill symbol (tr). The left-hand staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of chords, mostly triads, corresponding to the notes of the trills in the right hand.

This block continues the musical score for exercise 247. The right-hand staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth-note trills, each marked with an accent (>) and a trill symbol (tr). The left-hand staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of chords, mostly triads, corresponding to the notes of the trills in the right hand.

248

Exercise 248 consists of two staves. The right-hand staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth-note trills, each marked with an accent (>) and a trill symbol (tr). The left-hand staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of chords, mostly triads, corresponding to the notes of the trills in the right hand.

## EJERCICIO PARA EL TRINO MORDENTE

249

Exercise 249 consists of two staves. The right-hand staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of eighth-note mordent trills, each marked with an accent (>) and a mordent trill symbol (tr with a vertical line). The left-hand staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a series of chords, mostly triads, corresponding to the notes of the mordent trills in the right hand.



## EJERCICIOS PARA EL TRINO CROMATICO

Antes de abordar el trino cromático repítase alguna vez la escala cromática que lo genera. Es el mejor medio para grabar en la memoria las delicadas y difíciles entonaciones que exige.

Efecto

250

251

252

El alumno, después de haber estudiado separadamente cada mitad de un mismo ejercicio, tratará de reunir el total en un solo aliento. El último ejercicio ejecutado de tal modo sería, ciertamente, un esfuerzo atlético, aunque existe el precedente dado por Baldassarre Ferri. Este cantante floreció hacia 1660 (Ver "L'Istoria musica", de Angelino Bontempi).



## EJEMPLOS SOBRE LA PREPARACION Y LA TERMINACION DEL TRINO LIBRE

Llegado a este punto el alumno habrá conquistado un desarrollo de fuerza suficiente como para tratar de reunir el trino con la *messà di voce* o filado, como asimismo con cualquier otro pasaje que lo prepare. A tal fin debe calcular la duración de su respiración, de modo de poder desarrollar a un tiempo el trino y la *messà di voce*, o el pasaje que lo preceda.

253

254

Trino blando

He aquí algunos ejemplos de preparación del trino, tal como se usaba en el siglo XVII en las cadencias finales de la música sacra (Ver Herbst).

255

The musical score is a single system of ten staves. The first nine staves are single-line staves in treble clef, and the tenth is a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features various trill preparations, indicated by 'tr' and 'men.' markings. The eighth staff includes 'accel.' and 'rall.' markings. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.



## EJERCICIO PARA LA MEDIA RESPIRACION

This musical score is titled "EJERCICIO PARA LA MEDIA RESPIRACION" and is page 76 of a document. It is written for a piano and features three systems of music. Each system consists of five staves: four individual treble clef staves and one grand staff (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system contains 8 measures. The second system contains 8 measures. The third system contains 8 measures and concludes with a double bar line. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and chords. The piece is characterized by its complex, rapid passages and chromatic movement.



## APOYATURAS

Cuando varias notas pequeñas preceden un sonido se ejecutan con rapidez, limpieza y brío.

The musical score is written for a group of instruments, primarily the Grupeto (a type of guitar) and Trino mordente (a type of guitar). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Grupeto parts are marked with 'Grupeto' and the Trino mordente part is marked with 'Trino mordente'. The piano accompaniment is shown at the bottom, with a treble and bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music concludes with a double bar line.



## EJERCICIOS SOBRE EL ACORDE DE NOVENA MAYOR

This page contains 15 staves of musical exercises for the Ninth Major chord. The first 14 staves are in treble clef, and the 15th staff is a grand staff (treble and bass clef). The exercises are organized into groups, with some staves containing multiple measures of a single exercise. The exercises are written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The exercises are numbered 1 through 15, with some exercises having multiple measures. The exercises are written in a style that is typical of early 20th-century music theory textbooks. The exercises are designed to be played on a piano, with the right hand playing the melody and the left hand playing the accompaniment. The exercises are written in a way that allows the student to practice the chord in various positions and with different fingerings. The exercises are written in a way that allows the student to practice the chord in various positions and with different fingerings. The exercises are written in a way that allows the student to practice the chord in various positions and with different fingerings.



El tema que hemos establecido sobre el acorde de novena mayor, como base de los precedentes ejercicios, puede hallarse sujeto a un gran número de modificaciones; las más simples se obtienen por medio de la mudanza del acento, vale decir ligando las notas del trozo primitivo, de a dos, de a tres, etc.; aplicándoles diversas gradaciones; agregándoles apoyaturas superiores o inferiores, grupetos, trinos, etc. De estos diversos medios se obtienen los ejercicios que siguen.

El alumno deberá desarrollar los siguientes ejercicios que aquí tan sólo exponemos sintéticamente, ejecutándolos en la tonalidad más apropiada a su voz.



## RESUMEN DE LA AGILIDAD

Querer enumerar todas las modificaciones a que puede estar sujeto el mecanismo de la agilidad, sería, de hecho, cosa imposible; tan sólo la experiencia puede enseñarlas. Aún así podemos partir de las siguientes consideraciones fundamentales, basadas en la emisión del aire y en la acción de la faringe.

• Cuando se quiera ejecutar la agilidad en *pianissimo*, será necesario retener el aliento y no emitir, por así decirlo, sino un hilo. La faringe, cuya conformación es según el *timbre*, formará y dirigirá la ejecución de los pasajes. La boca debe estar medio abierta. Queriendo pasar, luego, del *pianissimo* al *mezzo-forte*, no se tendrá sino que aumentar la emisión del aire sin alterar la posición de la faringe.

Por último, en el *fuerte*, es necesario sostener los pasajes con una vigorosa presión del fuelle, presión que requiere una mayor cantidad de aire. Entonces la faringe abre al sonido un camino más espacioso y, según la cualidad del *timbre*, más desarrollada en alto o en ancho; los movimientos citados son menos flexibles y menos frecuentes y la boca ofrece una salida más fácil al sonido.

Pero en la misma agilidad se encuentran dos cualidades distintas: de *fuerza* y de *manera*. Raramente encuentranse ambas reunidas en un mismo órgano.

Forman parte de la agilidad de *fuerza* no sólo los pasajes de ejecución robusta, sino también las *volatas* fogosas, potentes, y los arpeggios de arrojo. Si estos pasajes son ascendentes es indispensable lanzarlos con la más sostenida presión de los pulmones: esta presión se hace mayor según la fuerza y la rapidez del pasaje: la faringe, menos móvil para las *volatas* y arpeggios que para otros pasajes, adquiere diversos grados de amplitud según la entonación y la fuerza de los sonidos, conservando, por otra parte, la forma general del *timbre*. De la audacia, de la fuerza y de la precisión que se requieren en tal género de agilidad, le viene el nombre de *agilidad de bravura*.

En la agilidad de *manera*, al contrario, todo queda sujeto al talento del cantante. En ella, la faringe, más restringida, se hallará ligera y dócil a los movimientos, tal como lo exige la delicada y móvil entonación de los pasajes. En tales casos no se requiere sino un hilo de aire. De ahí que no se deberán lanzar esos pasajes arrojadamente, sino contentarse con que el aire se limite a alimentar los sonidos.

La agilidad de *manera* no se obtiene nunca con tanta precisión como la de fuerza; antes bien, se requiere retenerla un poco para lograr buena diferenciación en todas sus difíciles entonaciones. Esto se recomienda especialmente en los trozos a interpretar.

Dejando librado a la garganta el dilatarse ligera-

mente mediante el impulso de cada sonido reforzado se obtendrán las gradaciones: la garganta, por sí sola, retomará la primera posición para el sonido siguiente.

Es difícil sostener los pasajes en un tiempo moderado porque se precipitan involuntariamente; puede obviarse tal inconveniente apoyando las notas, distendiendo la faringe y exagerando casi la respiración.

De todo ello se desprende que resultan más fáciles las vocalizaciones en *piano* que en *fuerte* y que tal facilidad se obtiene más rápidamente con el *timbre claro* que con el *timbre oscuro*, atendiendo a que el primero no contraiga en absoluto la faringe. La agilidad fina resulta mejor con las vocales abiertas que con las cerradas.

En lo que atañe a las *notas con puntillo* y a las *síncopas*, materia de ortografía musical, nos referiremos en la segunda parte de este Tratado; igualmente a todo aquello que se refiere más de cerca a los acentos del canto que a la vocalización propiamente dicha.

Lo mismo cabe decir con respecto al *trémolo*.

## MODO DE COMPONER EJERCICIOS

A los esbozos de ejercicios indicados por nosotros podríamos haber agregado muchos más, ya que no hay límites al número de combinaciones posibles. Aconsejamos, pues, al alumno desarrollar por escrito, y en las tonalidades que mejor se adapten a su voz, todos aquellos esbozos que pudieran embarazarle. Así se ahorrarán muchas incertidumbres al órgano vocal.

Adviértase que los ejercicios a partir del N° 44 se hallan compuestos sobre la escala diatónica del modo mayor y que sólo queda por reproducir el pasaje a estudiarse, en cada grado de la escala.

Cuando se presente al alumno un esbozo de ejemplo diferente de los que se encuentran en la presente obra, deberá cuidar personalmente disponerlo en la forma indicada por nosotros, repitiendo el pasaje sobre todos los grados de la escala diatónica, tanto ascendiendo como descendiendo. Si, por ejemplo, se quiere ejercitar sobre el siguiente pasaje:



será necesario transportarlo a cada grado de la escala, sin alterar los intervalos del esquema, desde luego.

## EJEMPLO:







No obstante se encuentran a veces pasajes en los cuales el retorno descendente no ofrece un canto natural ni espontáneo. En tal caso se deben variar o invertir. Por ejemplo:

#### EJEMPLO:

El pasaje



que da origen al ejercicio



debe descender así:



pero siendo un tanto dura la distancia de 4ª, adoptaremos preferentemente la forma siguiente, cambiando el intervalo de 5ª por el de 3ª.



En el ejercicio



invertiremos la forma de la respuesta.

En otros casos el pasaje modula así:



El estudio de la armonía dará las sugerencias necesarias para desenvolver pasajes similares. Si más

tarde sucediese que en cualquier trozo se hallase un pasaje de difícil ejecución, convendrá ejecutarlo *staccato*, aún en medio de la frase ligada, y disponerlo en forma de ejercicio según las indicaciones dadas; aún mejor será si se lo transporta enteramente de semitono en semitono. Con tal método el alumno acostumbrará el órgano en toda su extensión y desarrollará la flexibilidad en forma uniforme.

En esta primera parte fué nuestro propósito presentar al alumno los primeros elementos del estudio del canto y exponer los preceptos más oportunos para allanarle las dificultades de la ejecución. En la segunda parte trataremos de la aplicación de todos estos medios a las diferentes producciones del arte.

FIN DE LA PRIMERA PARTE